



ARTIGO



A Tecnologia de Gênero na análise de documentários

uma análise comparada de obras de Eliza Capai

Isabela Tosta Ferreira, *Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/LABJOR)*

Resumo. As mulheres diretoras desempenham um papel importante na forma como percebemos e compreendemos narrativas em documentários. A abordagem feminina posta em debate levanta possibilidades acerca de diferentes perspectivas, podendo elas tratarem de diferentes sensibilidades, trazendo à tona histórias que podem ter sido negligenciadas ou sub-representadas. Ao construir a narrativa de documentários, as diretoras mulheres podem trazer um outro olhar sobre a construção dos personagens e histórias dos temas tratados, sejam eles homens, mulheres ou coisas. Através de suas lentes, as histórias documentadas ganham vida de maneira diferente, desafiando estereótipos e ampliando o entendimento coletivo sobre as experiências humanas. Assim, o presente artigo busca trazer as contribuições de Teresa De Lauretis, criadora do conceito de tecnologia de gênero, para analisar as produções documentais *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime* (2021) e *Incompatível com a vida* (2023), ambos da diretora brasileira Eliza Capai.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero. Tecnologia de gênero. Documentário. Eliza Capai.



Introdução

Joan Scott (1990) aponta que o conceito de gênero deve ser lido como uma categoria analítica no campo das ciências. Na contramão do contexto em que escrevia, em que “gênero” era uma palavra utilizada como um sinônimo para a categoria “mulher”, Scott aponta que “qualquer informação sobre as mulheres é necessariamente informação sobre os homens”, ou seja, um implica o estudo do outro, porque gênero é uma categoria relacional. Além disso, a autora ainda aponta que a categoria “gênero” também é uma forma de “indicar ‘construções culturais’ - a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres” (Scott, 1990, p.75).

No contexto das discussões feministas sobre gênero dos anos 60 e 70, este se apoiava muito nas diferenças sexuais, ou seja, nas questões biológicas de diferenciação entre homens e mulheres. Ao buscar a conceituação do gênero como algo relacional, Joan Scott abriu margem para um debate que foi avançado por Teresa De Lauretis, pensadora italiana. Para ela,

poderíamos dizer que, assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, ‘o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais’. (De Lauretis, 1994, p. 208).

A “diferença sexual”, ou, o gênero, para a autora, carrega consigo uma série de signos que moldam, *gendram*¹, os sujeitos a se comportarem, vestirem, agirem, exercerem um papel social de acordo com um gênero, sendo o sujeito:

[...] constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na

¹ Na edição do texto Tecnologia de gênero publicada em 2019 pela editora Bazar do Tempo, há uma nota da tradutora do texto sobre a escolha pelo termo “gendrado”, sob o significado de “marcado por especificidades de gênero” (N.T., p. 152). Essa utilização é acatada neste texto, já que segundo a tradutora, De Lauretis brinca com os termos “gendrado” e “engendrado” durante o texto no original em inglês.



experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe; um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório, em vez de simplesmente dividido.

Donna Haraway (1995) aponta a existência de saberes situados, noções de conhecimento e perspectivas que são localizadas socialmente:

Saberes localizados requerem que o objeto do conhecimento seja visto como um ator e agente, não como uma tela, ou um terreno, ou um recurso, e, finalmente, nunca como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento "objetivo". A observação é paradigmaticamente clara nas abordagens críticas das ciências sociais e humanas, nas quais a própria agência das pessoas estudadas transforma todo o projeto de produção de teoria social. De fato, levar em conta a agência dos "objetos" estudados é a única maneira de evitar erros grosseiros e conhecimentos equivocados de vários tipos nessas ciências (Haraway, 1995, p.36).

Neste sentido, a investigação de produções audiovisuais sob a ótica de gênero se mostra interessante para responder a algumas indagações: como mulheres roteiristas e diretoras lidam com as possibilidades de narrativas na produção de documentários? É possível dizer que existe um "olhar feminino" nessas produções, como discutido por Haraway acerca dos saberes localizados? Ou ainda, é possível dizer se existem diferenças de gênero nessas produções feitas por mulheres, em como elas retratam os homens e as mulheres?

Estas são as indagações que conduzirão o presente trabalho, que buscará debater as possibilidades feministas da construção de narrativas através da comparação entre dois documentários da diretora Eliza Capai, *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, de 2021, e *Incompatível com a Vida*, de 2023. Capai é jornalista formada pela Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, e documentarista premiada. A série *true crime* acerca do crime cometido por Elize Matsunaga foi a primeira produção brasileira do gênero, e o longa *Incompatível com a Vida* é sua produção mais recente, tendo sido apresentado no festival *É tudo verdade*, sendo premiado como Melhor Filme.



Tecnologia de gênero e o sujeito feminino

Em 1987, a autora italiana Teresa de Lauretis publicou seu livro de maior destaque, *Technologies of gender: essays on Theory, Film and Fiction*. No livro, a pesquisadora desenvolve o conceito de tecnologia de gênero, que havia começado a esmiuçar anteriormente em *Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema* (1984). A autora parte da conceituação de Michel Foucault de tecnologia sexual para propor que “também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema” (De Lauretis, 1994, p. 208).

Em concordância com Scott, De Lauretis aponta o gênero como uma categoria relacional, afirmando que ele:

constrói uma relação entre uma entidade e outras entendidas previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe, e portanto uma posição vis-à-vis outras classes pré-constituídas.[...] Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe. (De Lauretis, 1994, p.210).

A autora compreende que feminino e masculino são categorias complementares, que classificam os seres humanos num sistema de gênero, que implica em hierarquias sociais. A autora ainda aponta que “qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade”, e que portanto, relaciona-se com a questão da desigualdade social (De Lauretis, 1994, p.211).

Em síntese, De Lauretis (2019, p. 124) aponta quatro preceitos acerca do gênero, que levaremos em conta para pensar os documentários em análise no presente texto:

- 1) Gênero é uma representação;
- 2) A representação de gênero é a sua construção;
- 3) A construção do gênero vem ocorrendo atualmente no mesmo ritmo de tempos passados, ocorrendo não só onde se



espera, como nas escolas e na mídia, mas também operando na comunidade intelectual, nas práticas artísticas e até no feminismo;

4) De forma paradoxal, a construção de gênero também se faz por meio da sua desconstrução.

De Lauretis entende o cinema como uma tecnologia de gênero, um aparato que se utiliza de ideias, técnicas, procedimentos, práticas e discursos para “produzir sujeitos que se identifiquem como homens e mulheres, meninos e meninas” (Caldeira & Paraíso, 2016, p. 758). Assim, dentro das relações de gênero, propriamente ditas, existem as tecnologias do gênero, os mecanismos pelos quais essas relações se mantêm operando, sendo reforçadas, aprendidas e reproduzidas, dentre as quais o cinema é uma delas. É pelas tecnologias de gênero que os sujeitos são “gendrados” no gênero, ou seja, são moldados pelas especificidades de gênero. Assim, o cinema ajuda a construir subjetividades, a formar pessoas em seus papéis de gênero.

Para De Lauretis, o sistema de sexo-gênero é “tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado a indivíduos dentro da sociedade” (1994, p. 212). Dessa forma, a autora conclui que a construção do gênero é “o produto e o processo tanto da representação quanto da autorrepresentação” (1994, p. 212). Em relação ao cinema, pode-se pensar nessa afirmação ao estabelecer por exemplo a relação de representação e autorrepresentação de gênero que os papéis sociais desempenham em um filme.

[...] the dominant cinema specifies woman in a particular social and natural order, sets her up in certain positions of meaning, fixes her in a certain identification. Represented as the negative term of sexual differentiation, spectacle-fetish or specular image, in any case ob-scene, woman is constituted as the ground of representation, the looking-glass held up to man. But, as historical individual, the female viewer is also positioned in the films of classical cinema as spectator-subject; she is thus doubly bound to that very representation which calls on her directly, engages her desire, elicits her pleasure, frames her identification, and makes her complicit in the production of (her) woman-ness. On this crucial relation of woman as constituted in representation to women as historical subjects depends at once the development of a feminist critique and the possibility of a materialist, semiotic theory of culture. For the feminist critique is a critique of culture at once from within and from



without, in the same way in which women are both in the cinema as representation and outside the cinema as subjects of practices. It is therefore not simple numerical evidence (women hold up half of the sky) that forces any theoretical speculation on culture to hear the questions of women, but their direct critical incidence on its conditions of possibility².

Ou seja, De Lauretis entende que existe uma relação entre a representação feminina no cinema e a auto representação percebida pelas mulheres que se veem refletidas nas telas, que a autora chama de espectadoras-sujeito, que se envolvem naquela representação e são envolvidas por ela ao mesmo tempo.

Se em um momento é espelho e se reconhece na projeção e identifica-se, em outro momento ela se identifica com o olhar externo, de quem olha de longe, da câmera; e assim, a mulher é ao mesmo tempo produtora e intérprete dos significados. (Takazaki, 2021).

Este debate também está presente na obra *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984), anterior ao trabalho em que De Lauretis aprofunda a questão da tecnologia de gênero, e nela a autora debate a experiência feminina como expectadora do cinema. Essa ideia dialoga com o que a autora afirma ser o desafio para as feministas acerca do gênero, que é saber de sua existência, saber de suas implicações e

² Em tradução livre: [...] o cinema dominante especifica a mulher numa determinada ordem social e natural, coloca-a em certas posições de sentido, fixa-a numa determinada identificação. Representada como termo negativo da diferenciação sexual, espetáculo-fetice ou imagem especular, em todo caso obscena, a mulher constitui-se como o fundamento da representação, o espelho levantado ao homem. Mas, como sujeito histórico, a espectadora também se posiciona nos filmes do cinema clássico como espectadora-sujeito; ela está, portanto, duplamente ligada àquela mesma representação que a chama diretamente, envolve seu desejo, provoca seu prazer, enquadra sua identificação e a torna cúmplice na produção de (sua) feminilidade. Desta relação crucial entre a mulher constituída na representação e as mulheres como sujeitos históricos dependem ao mesmo tempo o desenvolvimento de uma crítica feminista e a possibilidade de uma teoria materialista e semiótica da cultura. Pois a crítica feminista é uma crítica da cultura ao mesmo tempo a partir de dentro e de fora, da mesma forma como as mulheres estão tanto no cinema como representação como fora do cinema como sujeitos de práticas. Portanto, não é a simples evidência numérica (as mulheres sustentam metade do céu) que obriga qualquer especulação teórica sobre a cultura a ouvir as questões das mulheres, mas a sua incidência crítica direta nas suas condições de possibilidade.



limitações dentro da estrutura patriarcal, ou seja, perceber-se mulher, e mesmo assim dar-se conta de que estar nessa posição pode não ter fugas, pois se o gênero é relacional, mesmo as teorias feministas por vezes apoiam-se em “narrativas masculinas de gênero, presas ao contrato heterossexual” (De Lauretis, 1994, p. 236), de modo que só a crítica constante de todos os discursos a respeito do gênero,

[...] inclusive aqueles produzidos ou promovidos como feministas, continua a ser uma parte tão vital do feminismo quanto o atual esforço para criar novos espaços de discurso, reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva - uma visão de “outro lugar”.

A noção do “outro lugar” estabelecida pela autora se vincula ao space-off do cinema, o espaço não-visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir do que a imagem torna visível. Para Teresa De Lauretis, o sujeito do feminismo está entre a representação do gênero, dentro e fora da “caixinha” do referencial patriarcal androcêntrico, e o que essa representação exclui, ou torna “irrepresentável”, segundo ela (De Lauretis, 1994, p. 238). Para a autora, ao contrário de um movimento dialético, o sujeito do feminismo é fruto de um movimento de vai e vêm de contradições, de multiplicidades e de heteronomias: de um lado, a negatividade crítica feminista, e de outro a positividade da política e das possibilidades de novas práticas nesse “outro lugar”.

A tecnologia de gênero em análise fílmica

Diversas pesquisadoras e pesquisadores vêm se utilizando dos escritos de Teresa De Lauretis para pensar as questões de gênero na área do cinema, em especial o conceito de tecnologia de gênero. Isto porque se o cinema como uma tecnologia de gênero forma subjetividades, esta conceituação ajuda a entender quais subjetividades podem ser observadas em obras cinematográficas .

Takazaki (2021) analisou a lesbianidade em filmes de animação utilizando o conceito de tecnologia de gênero para ajudar a compreender uma espécie de “estado da arte” da representação de relações afetivas não heterossexuais nas animações. Takazaki entende o cinema como uma “tecnologia que constrói socialmente gêneros e sexualidades a partir



de imagens, discursos, representações e afetos”. Também, a autoria aponta que, quando se trata da representação de relações afetivas não conformes, no caso aqui as lésbicas, a apropriação da tecnologia do cinema por mulheres lésbicas o torna uma tecnologia útil para contar histórias de pontos de vista mais próximos de representações mais reais dessas vivências.

Wittman (2017) analisou filmes de representação transgênero utilizando o conceito de tecnologia de gênero como fio condutor. Dentre as obras analisadas, Wittman menciona o filme *Tangerine* (Baker, 2015), que apesar de ter um baixo orçamento, circulou e foi bem recebido nos circuitos de festivais, tendo como duas mulheres trans tanto as personagens protagonistas quanto as atrizes que as interpretaram. Wittmann aponta que “Aqui a tecnologia de gênero claramente influenciou uma alteração no status quo” (p. 6). Isto porque, se De Lauretis entende o gênero como uma tecnologia política, e o cinema como uma tecnologia de gênero, é estabelecida uma relação na qual o filme em toda a sua existência, desde a produção até a recepção, é perpassado pelas relações de gênero, sendo impactado por elas. Conforme Wittman:

Pode-se dizer que não é possível falar de gênero e de identidade sem falar das experiências subjetivas de composição de individualidade que estão imbricadas nas tecnologias de gênero, e nesse caso específico, no cinema. O contato com filmes e seriados mostra-se, nesse sentido, proveitoso ao estabelecer vivências semelhantes com as quais pessoas, sejam elas transgênero ou cisgênero, possam se identificar. A representatividade, portanto, também é importante para produzir narrativas reais e ficcionais que retratem vivências diferentes e variadas (2017, p. 11).

Ainda, Vilela (2021) analisa o filme *A mulher de todos* (Sganzerla, 1969) através da ótica da tecnologia de gênero, entendendo que os filmes carregam técnica e estratégia discursivas que constroem papéis masculinos e femininos, muitas vezes subvertendo-os em relação aos costumes da época. A protagonista *Ângela Carne e Osso* simboliza, dentre várias coisas, a libertação sexual da mulher e o debate sobre as relações homoafetivas no contexto de censura da ditadura militar no Brasil. Assim, a utilização da categoria tecnologia de gênero parece ser



interessante para pensar como as relações de gênero operam quando se trata de cinema e audiovisual.

Os documentários

A fim de contextualizar a análise proposta, é útil sintetizar a narrativa das duas obras de Capai, a saber, *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, uma minissérie produzida e distribuída pela plataforma Netflix; e *Incompatível com a vida*, um longa-metragem autoral da diretora. A seguir, serão apresentados detalhes mais aprofundados sobre ambas as obras.

Elize Matsunaga: Era uma vez um crime

A minissérie tem início no interrogatório de Elize Matsunaga gravado pela polícia. O delegado Mauro Dias, fora de quadro, coleta as informações de Elize e pergunta “Qual seu estado civil?” Elize pensa e responde “viúva”, e reflete por um longo período. Assim se dá o início desta minissérie em quatro capítulos do subgênero *true crime*. A história é centrada na entrevista gravada durante uma saída de Elize em 2019, um direito concedido aos presos em regime semiaberto. Durante seu depoimento, Elize, que nunca havia concedido uma entrevista para nenhum veículo de mídia, deixa claro que sua intenção é contar seu lado da história para sua filha, com quem está impedida de ter contato e espera que um dia tenha curiosidade e assista a minissérie.

A narrativa é dividida cronologicamente em três anos, 2012, quando o crime ocorreu, 2016, o ano do julgamento e 2019, data da primeira saída de Elize e de sua entrevista. Já as vozes, ou grupos de vozes que compõem a obra podem ser divididos entre as reportagens; os depoimentos de cerca de 20 entrevistados, sendo eles advogados, médicos, amigos e familiares envolvidos de alguma forma no ocorrido; a entrevista de Elize e algumas de suas ações durante a chamada “saidinha”. As reportagens são importantes na narrativa e representam o entendimento da diretora sobre a visão da mídia e conseqüentemente do público na época do crime, tendo geralmente um tom sensacionalista; os depoimentos trazem ideias e fatos de ambos os lados e ajudam a costurar a história de forma a tentar trazer diferentes perspectivas, apesar de



intermediadas pelos recortes da cineasta; por fim, o depoimento de Elize é que conduz a trama do começo ao fim.

A minissérie documental mostra o histórico de abusos e humilhações que Elize sofreu durante sua vida, por ser uma mulher e por ser de origem pobre.

A obra está recheada de questões de gênero e mostra a importância destes na construção e desenvolvimento dos indivíduos e da sociedade. Podemos destacar, por exemplo, falas como: “Eu nunca encontrei uma mulher que não se importasse em caçar, ou pior, que fosse comigo, nem imaginei que tivesse uma mulher assim”, fala atribuída a Marcos Matsunaga, proferida por Elize; “Eu quis esfregar minha pele até sangrar e eu achava que eu tinha culpa daquilo, eu olhava pra mim e eu sentia vergonha de ser mulher”, dita por Elize sobre um caso de abuso. (*Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, 2021)

Incompatível com a vida

Na primeira vez que aplicamos este filme [em um edital], recebemos uma ligação dizendo que ele deveria ser engavetado, que não deveria ser feito. Felizmente tive força para não seguir esse conselho, para entender onde estavam os pontos de incômodo nesse conselho. Acho que nós, mulheres, ouvimos esse tipo de coisa o tempo todo: que a nossa história, a história que queremos contar, não é boa o suficiente, é menor. Se você acredita que uma história tem de ser contada, veja formas de realizar. Faça, porque é importante compartilhar e ir criando visões, sentimentos e vivências mais plurais no cinema. Estamos finalmente começando esta transformação, então que a gente siga, e siga com mais furor, com mais paixão, com mais autoestima (Capai, 2023).

Em *Incompatível com a vida*, documentário lançado em 2023, a cineasta coloca em foco uma experiência pessoal, que logo se torna coletiva, por meio de depoimentos de outras mulheres e casais que passaram pelo mesmo processo, o de gerar um feto incompatível com a vida. Trata-se da gestação de um bebê que não sobreviverá muito tempo após o nascimento, devido a alguma malformação fetal. Junto com o diagnóstico, as mães têm duas opções: gerar um bebê que morrerá após o nascimento, ou optar pelo aborto. As mulheres que optam por gerar o bebê sofrem um luto de nove meses; já as que escolhem abortar, devem



encarar um processo judicial para a concessão do aborto de forma legal e ficam a mercê da decisão de um juiz para prosseguir, ou optam por arriscar sua própria vida em um procedimento ilegal. Ambas decisões culminam em um parto de um bebê fadado à morte ou até mesmo um natimorto. O documentário expõe muitas questões de gênero que vão desde o tratamento dado a estas mulheres, por meio de médicos, juízes ou membros de sua comunidade; até os entraves legais que elas enfrentam.

A narrativa tem como personagem principal a própria diretora, mas os depoimentos constituem um papel quase tão central como o dela. As filmagens de Eliza são feitas por ela e pelo seu marido na época, de forma caseira, intimista, mas sem perda de qualidade. Já os depoimentos são de modo geral em planos clássicos de entrevista.

As produções de Eliza Capai em comparação

A partir daqui, será trazida a análise comparada entre os documentários, buscando relacioná-los com as noções de gênero e tecnologia de gênero trazidas por Teresa De Lauretis.

Gênero como representação

As produções documentais de Eliza Capai *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime* (2021) e *Incompatível com a vida* (2023) são completamente marcadas por representações de gênero. A começar pela série documental sobre Elize Matsunaga, esta apresenta uma cronologia não só do crime cometido por Elize, mas também de sua vida com a vítima, Marcos Kitano Matsunaga. A peça, dividida em 4 episódios, primeiro apresenta Elize e seus objetivos em ter concordado com estar nas frente das câmeras pela primeira vez: ela e Marcos têm uma filha, que se encontra sob guarda da família Matsunaga, e Elize deseja com a série poder contar o seu lado da história, a sua verdade. A obra passa então a fazer uma narrativa minuciosa de como ela e Marcos se conheceram, deixando para os últimos episódios revelações que trazem marcadores fortes do debate de gênero presente na obra, sobretudo a questão da prostituição. Já *Incompatível com a vida* se inicia doce, com vários takes da própria diretora registrando a sua gravidez em



andamento durante a pandemia de COVID-19 no Brasil. As cenas iniciais são todas de reflexão sobre questões como o que é ser mulher e o que é ser mãe. Depois, vamos descobrir que se trata na verdade de um documentário sobre mais do que sobre a maternidade, sobre o luto materno, e sobre os direitos reprodutivos das mulheres no Brasil.

Dessa forma, em ambas peças está claramente colocado o papel do gênero como representação: representação do que é ser mulher, e do que uma mulher faz e deixa de fazer dentro de uma sociedade. Em ambas peças, a questão da maternidade é posta em debate: como uma mãe seria capaz de matar um pai?; como uma mãe seria capaz de abortar um filho?; que tipo de mulher aborta?; que tipo de mulher se prostitui e depois se casa com um de seus clientes?. Segundo De Lauretis, o gênero representa uma relação social, um indivíduo por meio de uma classe (2019, p.126). Assim, aqui também vemos como a categoria mulher é empregada nos dois documentários, colocando para debate as condutas femininas na sociedade brasileira e suas consequências para elas. No caso das mães dos fetos incompatíveis com a vida, o documentário consegue trazer como o ser mãe se complexifica quando o assunto é a decisão entre um aborto ou a continuação de uma gravidez que se sabe que não será sucedida para a vida dentro do útero. O entendimento do audiovisual como uma tecnologia de gênero aqui faz muito sentido, pensando também na utilização que Eliza Capai faz como diretora das suas próprias filmagens pessoais para construir uma mensagem de impacto sobre a urgência da discussão sobre o aborto legal e seguro para as mulheres brasileiras.

Ainda, a respeito dos homens representados, destaca-se a diferença entre a representação aplicada na série documental sobre o caso Elize Matsunaga e o filme Incompatível com a vida. Isto porque, no primeiro, apesar de termos Marcos Matsunaga como a vítima do crime, é quase como se a montagem da produção o estivesse colocando como o vilão da história. Ele é a vítima do crime, mas a todo momento é apontado por Elize, a protagonista do documentário, que Marcos havia mudado. Que ele a estava traindo, que ele era violento, que ele tinha sim intenções de se separar dela. O documentário parece buscar utilizar o argumento da defesa de Elize a todo momento, estabelecendo uma representação de gênero antagônica entre homem e mulher, agressor e vítima, invertendo o fato do crime.



Contudo, em *Incompatível com a vida*, os homens mostrados não se apresentam como antagonistas das mulheres. Pelo contrário, apenas são mostrados como companheiros, parceiros, também vítimas daquela situação tão fragilizante que é a gestação que não pode ser continuada. Apesar de a peça apresentar dois casos em que o homem abandonou a gestante, um deles sendo o companheiro da própria diretora, estes não parecem ser tão vilanizados quanto parece ser Marcos Matsunaga, e conseqüentemente sua família. Uma das mães entrevistadas relata que seu companheiro a deixou após a situação, porque a situação foi péssima para ele. Ela relata que ele se alcoolizava o tempo todo, buscando lidar com a situação, estava doente, e os dois acabaram terminando a relação. A diretora também incorporou no documentário o término do seu próprio relacionamento, também deixando claro que a perda da gestação foi o catalisador. Neste aspecto, a condução da representação masculina parece muito mais humanizante do que no caso da série sobre o caso Matsunaga.

Segundo De Lauretis, a construção do gênero é “tanto o produto quanto o processo de sua representação” (2019, p.126), assim, seria possível pensar que essa diferença pode ser explicada pelo processo distinto entre os dois documentários. O caso Matsunaga pode ser entendido como um crime passional cometido por uma mulher de origem humilde que sofreu uma série de abusos de um homem em um contexto de privilégio financeiro imenso. Já o segundo é voltado para a discussão sobre políticas públicas direcionadas aos direitos reprodutivos das mulheres, bem como aos traumas relacionados à perda repentina de uma vida ainda em gestação. Por se tratarem de mundos completamente distintos, apesar de ambos documentários terem mulheres como protagonistas e debates de gênero como discussões centrais, eles tratam de problemas distintos, sobre classes também distintas, sendo interessante perceber como a tecnologia de gênero foi utilizada em cada caso para passar uma mensagem. Falaremos mais disso mais a frente.

Representação de gênero como a sua construção

Em um mundo com grandes desigualdades, sejam elas socioeconômicas, raciais, oriundas do liberalismo burguês ou colonialismo, a construção de gênero anda em passos diferentes a depender do ponto de vista.(De Lauretis, 1994) Para boa parte da



sociedade brasileira, a visão de gênero ainda é classificatória e hierarquizada, tendo o gênero feminino certas características, ditas femininas, mais voltadas para o emocional e para o cuidado do outro, enquanto o gênero masculino representa racionalidade e liderança, a tal virilidade;(Galastro; Fonseca, [s.d.]) entretanto, em alguns nichos, a representação de gênero foi grandemente influenciada por correntes feministas, mesmo que de forma rasa, que colocam o gênero feminino como oprimido pelo masculino, pelo patriarcado.(Pieta, 2023)

Se analisarmos o público de um documentário amplamente distribuído, como é o caso de *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime*, entendemos que a visão do documentário acaba por construir o entendimento do gênero feminino como vítima do patriarcado e a visão do masculino, como opositor à mulher. Porém, sob a perspectiva do nicho atingido pelo filme *Incompatível com a vida*, a posição mais horizontal entre feminino e masculino é uma outra construção, em cima da visão já “emancipada” do público, que entende as desigualdades de gênero promovidas pelo patriarcado. É interessante observar que em ambos os casos, a diretora ressalta as diferenças de entendimento de gênero em classes sociais distintas. Na minissérie, é dito que Marcos Matsunaga apontava constantemente que Elize tinha vindo de uma situação financeira muito abaixo da dele, e tomando isso como um instrumento de poder em relação a ela. Elize conta que ele dizia frases como “Você acha que alguém da sua reputação vai encontrar um príncipe encantado? Eu conheço homem, você só vai encontrar alguém pra comer a sua boceta” e “Você acha que eu sou igual o seu pai? Eu não sou um vagabundo. Eu te tirei do lixo”.

Já no longa *Incompatível com a vida*, a relação que a mãe proveniente de uma classe social mais baixa tem com seu próprio gênero parece ser permeada por ideologias cristãs, de responsabilidade total sobre a geração e criação de um filho e, portanto, um grande sentimento de culpa por ter falhado em sua “missão como mãe”. Apesar de Capai ter consciência das divergências de experiências de gêneros em vivências diferentes, o filme em si parece falhar em trazer a perspectiva da mulher negra, apesar de estar consciente desta falha, como esclarecido em uma entrevista de novembro de 2023:

Buscamos as mulheres por diferentes caminhos, incluindo maternidades e procuradorias públicas em diferentes regiões. Eu



mesma fiquei em Recife quase um mês indo a maternidades públicas e quando víamos quem tinha recebido o laudo de incompatível com a vida só encontrávamos mulheres brancas. Naquele momento falei: “Estamos fracassando muito porque sei que a maioria dos abortos no Brasil é feito por mulheres negras, que esse é um problema ainda mais grave para elas”. Foi me dando um desespero, achei que estávamos errando no método de pesquisa. Conforme fomos combinando diferentes métodos, entendi um novo lugar de crueldade do racismo, que é o fato de muitas mulheres negras nem chegarem a receber o diagnóstico. E a essas mulheres, que não fecharam um laudo, nem se oferece a possibilidade de ir à Justiça para interromper a gravidez. Elas chegam ao sétimo, oitavo, nono mês de gravidez e têm um aborto espontâneo ou um bebê prematuro que morre. Ou seja, elas não têm tempo de se preparar para aquela perda. É uma forma de racismo que me parece ainda mais subterrânea e muito cruel. E é um problema do filme, que reflete um problema do país (Capai, 2023).

De acordo com Lauretis, “a construção do gênero é o produto e o processo tanto da representação quanto da auto-representação”, no caso dos documentários analisados, estamos tratando de mulheres que vivem o real, que são em parte o produto de uma construção prévia e histórica de gênero e que passam por um processo de construção, seja no caso de Elize e do público entre 2012 e 2019; pelas mulheres que jamais acharam que fariam um aborto e se viram repensando a ideia diante da realidade; ou mesmo pelo público que consome estes documentários.

A construção do gênero no mesmo ritmo de tempos passados

Teresa De Lauretis aponta que a questão de gênero é uma construção que perdura há tanto tempo através de discursos hegemônicos e institucionais, que esses discursos se reproduzem através das diferentes tecnologias de gênero, mas que é possível construir diferentes noções de gênero mesmo em meio a essa hegemonia (2019, p. 142). Evidentemente, conforme nos lembra Donna Haraway, a colocação de De Lauretis precisa ser demarcada como um saber situado, já que a autora parte de uma visão da sociedade ocidental, sendo um de seus exemplos a sociedade vitoriana. A autora não considera, por exemplo, papéis de gênero de acordo com sociedades originárias, ou mesmo com sociedades de fora da centralidade do capitalismo europeu e estadunidense. De Lauretis está falando da construção do gênero de



acordo com o *status quo*, e pensa como podemos construir o gênero de outras formas.

Assim, apesar de a primeira vista não parecer, essa colocação nos é útil para pensar as formas pelas quais os documentários analisados pensam a construção do gênero, primeiro porque nós também experienciamos o pensamento ocidental, e segundo porque os documentários parecem querer buscar novas representações em meio à hegemonia.

Em *Elize Matsunaga*, lidamos com uma produção de altíssimo investimento, sendo a primeira série de true crime brasileira, com produção da Netflix e uma grande expectativa de retorno financeiro. Além do grande burburinho em torno do próprio caso, já que foi a primeira vez que Elize se pronunciou, a série acabou se destacando justamente por trazer uma perspectiva distinta da que até então tinha sido trabalhada pela grande mídia: o lado da Elize.

O crime foi cometido em 2012 e a série saiu em 2019. Muita coisa mudou nesse período, em especial a opinião pública acerca das questões relacionadas aos direitos das mulheres, sobretudo à violência contra a mulher. Quando confessou o crime, Elize foi condenada por toda a mídia, que expôs até seu passado como garota de programa como parte da construção do seu perfil de assassina³. Não é a intenção do presente artigo justificar um crime de assassinato, mas sim demonstrar como a questão de gênero influenciou o processo de Elize. Já na série documental, além de poder contar a sua versão dos fatos, Elize teve o direito de trazer a tona questões que também a colocavam no papel de vítima, e isso se deve em grande parte a essa mudança no cenário geral da opinião pública, que permitiu que um documentário de alta circulação pudesse trazer esse tipo de debate.

De maneira diferente, *Incompatível com a vida* é um documentário autoral, de muito menor circulação e alcance comparado à série de Elize. A diretora Eliza Capai o apresentou no festival *É tudo verdade* (*It's all true*), levando o prêmio máximo, e o documentário consegue também trazer uma discussão que tem uma marcação

³ Veja TERRA. Ex-prostituta, viúva de Matsunaga temia perder a guarda da filha. 8 jun 2012. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/policia/ex-prostituta-viuva-de-matsunaga-temia-perder-a-guarda-da-filha,492ddc840foda310VgnCLD20000obbceboaRCRD.html>



temporal, mas também de classe social. Se a narrativa construída na série de Elize Matsunaga se conecta totalmente com o contexto de ascensão das lutas femininas e feministas e pelo aumento dos debates acerca dos temas das violências contra as mulheres, Eliza Capai expõe uma questão que o movimento feminista brasileiro ainda não conseguiu superar no Brasil: o aborto legal e seguro.

É importante destacar que o tema do documentário, como diz o título, é falar de gestações onde é sabido que o feto não é compatível com a vida, ou seja, não têm expectativas de sobrevivência após o fim da gestação, havendo casos em que o feto nem mesmo consegue chegar ao fim dos nove meses.

Além de falar de maternidade, o documentário aborda a questão da decisão das mães entrevistadas, e como foram suas experiências junto aos sistemas de saúde quando chegou a hora de tomarem suas decisões. Houveram mães que receberam indicações de clínicas de aborto clandestinas, e mães que conseguiram com muito esforço passar pela burocracia dos seus planos de saúde para conseguir junto à justiça o direito de fazer o aborto legal e seguro. Houve também os casos das mães que decidiram levar a gravidez até onde fosse permitido pela natureza, cuidando de seus fetos até onde fosse possível.

De modo geral, o documentário é forte, triste e traz cenas sensibilizantes e impactantes. Além de tudo, promove uma séria discussão sobre os direitos femininos sobre os próprios corpos. Todas as mães entrevistadas tinham fetos incompatíveis com a vida, e em cada caso houve um protocolo diferente, baseado não só nas suas condições gestacionais, mas na classe social e posição social de cada mãe. O relato pessoal da diretora mostrou que ela pôde ter acesso a um aborto legal através do sistema de saúde de Portugal, país de residência de Eliza Capai no momento. Já uma das mães entrevistadas que decidiu levar a gravidez até onde o feto conseguisse, nem mesmo conseguiu se despedir de sua filha, relatando um caso lamentável de abandono e descaso num hospital público, em que ela foi deixada sozinha, sem notícias da filha após o parto. A peça mostra a mãe acarinhando as roupas que eram para a filha falecida, que ela nunca conseguiu se desfazer.

Deste modo, é possível ver o que De Lauretis entende como uma continuidade do poder dentro da sociedade, por meio do gênero, ao mesmo tempo em que admite que em alguns casos, gênero não será a categoria de maior relevância para uma análise (2019, p. 140-43). No



caso de Capai, ela pôde ter seus direitos garantidos por estar em um país onde o aborto é permitido. Não é essa a realidade das mães brasileiras entrevistadas.

A construção do gênero por meio de sua desconstrução

De Lauretis analisa em seu quarto ponto sobre a tecnologia de gênero a desconstrução do feminismo e o cuidado que se deve ter com possíveis falsas desconstruções, através de conceitos de sexo-gênero. A autora também fala sobre o chamado *space-off*, ou seja, aquilo que está fora da tela, seja a estrutura do set, as câmeras, bem como o próprio espectador. (De Lauretis, 1994)

A autora afirma ser essencial à construção do gênero, a própria desconstrução deste, incluindo aquilo que é deixado às margens dos discursos feministas hegemônicos. Sob esta perspectiva, nota-se pouca contribuição nos documentários analisados. (De Lauretis, 1994).

Na fala da jornalista Thais Nunes, na minissérie, há um questionamento presente sobre o uso de informações sobre a vida pregressa da vítima, Marcos Matsunaga.

Normalmente as mulheres vítimas de feminicídio têm a sua conduta questionada e essa foi a primeira vez que eu vi isso na minha vida, um homem tendo a conduta dele questionada, como uma possível justificativa. Eu discordo que a vida da vítima seja vasculhada e exposta e eu voltei pra casa pensando nisso, será que o Marcos foi revitimizado? Por que se fosse o oposto, se fosse um homem sendo julgado pela morte de uma mulher, eu certamente criticaria esse tipo de estratégia (“Elize Matsunaga: Era uma vez um crime”, 2021).

Mediante a um julgamento legal, em tese, a vida pregressa da vítima não deve servir de justificativa para um crime cometido contra ela. Em sua fala, a jornalista parece tentar abrir espaço para uma possível desconstrução do feminismo, porém esta desconstrução está favorecendo um homem de classe social elevada, portanto a crítica aqui não se trata de uma crítica ao próprio feminismo e sim à forma de condução do processo judicial como um todo, que traz aspectos ilegais à cômte tanto para homens, quanto para mulheres. Outro ponto a ser



ressaltado são as visões masculinas, que parecem favorecer a mulher, mas que mascaram um entendimento do gênero feminino de forma pejorativa.

Isso aparece nas falas do delegado Mauro Dias, quando se nega a repetir as palavras de baixo calão ditas por Marcos diante de um processo legal, com a justificativa de que “há mulheres presentes”, ou até as falas do promotor de justiça e do amigo de Marcos, Horácio, quando comentam sobre o fato de Marcos continuar a ter relações com garotas de programa, mesmo estando casado, e justificando o comportamento dele dizendo que “ele gostava muito de mulheres”. Na fala do promotor há ainda uma outra nuance, quando ele diz “Marcos era um homem muito fiel, mas gostava muito de mulheres”, aqui está implícito que o promotor julga as garotas de programa como uma categoria diferente de mulher, já que ter uma relação sexual com uma não configura traição. Aqui, gostar de mulheres claramente indica uma visão objetificada da mulher mascarada como forma de engrandecimento do gênero feminino, a fim de justificar comportamentos sexistas dos homens e manter o status quo. De modo geral, a minissérie apresenta um ponto de vista feminista mais clássico e heteronormativo, mas isso se deve majoritariamente ao tema tratado e às testemunhas em questão, que não são arbitrariamente escolhidas pela diretora, mas sim os indivíduos que fizeram parte desta história.

Em *Incompatível com a vida*, há alguma inclusão de tópicos feministas adjacentes, quando é discutida a situação do SUS em comparação com as redes privadas e o tratamento diferente que as mulheres têm nestes serviços, o que mostra a necessidade de um feminismo que contemple outras vivências. O longa traz aspectos importantíssimos da pauta feminista, mas ele em si foca mais nas relações entre as mulheres e casais que passam por esta situação versus um sistema estruturalmente machista do que em especificidades e desconstruções de gênero.

Finalmente, abordando o tópico do space-off, que também diz respeito à construção de gênero através daquilo que é deixado de fora, ou daquilo que não é colocado em foco, mas que está implícito, pode-se analisar os documentários sob a perspectiva da direção, da produção e da recepção do público.

Os dois primeiros aspectos, direção e produção estão diretamente ligados à estrutura socioeconômica que na qual a produção audiovisual



se encontra, ou seja, ao não dar espaço, por exemplo a mulheres racializadas, o audiovisual brasileiro está priorizando certos tipos de feminismo a outros, assim, o que é deixado de fora nestes aspectos são justamente as vivências feministas adjacentes.(ANCINE, 2018) Deste modo, a construção de gênero promovida pela tecnologia de gênero do audiovisual prioriza a manutenção do status quo e não sua desconstrução.

Com relação à recepção do público, pode-se comentar sobre a disponibilização destas obras para o público. A minissérie *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime* é de detenção da Netflix, plataforma que cobra por assinante e é dependente de internet para funcionar, assim, o que é deixado de fora nesta obra é o público com menor poder aquisitivo, que não poderá ter acesso a uma obra como esta, que promove uma visão feminista. Já no caso de *Incompatível com a vida*, disponível na presente data na plataforma *Mubi*, além de restringir o acesso às pessoas de baixo poder aquisitivo, restringe também o grande público, por estar disponível apenas em uma plataforma de menor porte, sem ter tido exibição ampla nos cinemas. Estes *space-offs* não são exatamente restritos a estas obras especificamente, mas sim um problema estrutural do audiovisual brasileiro (Candido et al., 2021). Percebe-se a necessidade de se dar espaço a narrativas disruptivas, que além da desconstrução do gênero, possam construir o gênero através da desconstrução do próprio feminismo hegemônico.

Conclusão

A partir do presente texto, buscamos trazer as contribuições de Teresa De Lauretis acerca do cinema como tecnologia de gênero, voltando-o para a área específica dos documentários. Pensando nas análises dos documentários selecionados, buscou-se esmiuçar a teoria proposta, bem como apontar onde as obras não foram completamente bem sucedidas em construir narrativas disruptivas e que buscassem desconstruir vieses de gênero.

Por fim, concluiu-se que não existe um “olhar feminino” generalista na obra das mulheres diretoras, mas sim uma visão do feminino que elas próprias experienciam. Assim, os documentários



analisados são o recorte de uma vivência feminina que abarca as esferas classe-raça e sexo-gênero da própria diretora, que pode ser a mesma de outras expectadoras, mas pode também não o ser. Ou seja, o feminismo é plural, amplo e mutável, assim como a experiência da relação de gênero. É possível afirmar, no entanto, que estas experiências, quando traduzidas para o audiovisual são capazes de contribuir para a construção e desconstrução da relação de gênero na sociedade.

Referências

Amorim, T. Discurso jornalístico como uma tecnologia de gênero: aproximações teóricas. *Intercom*, v. 42o Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2019/resumos/R14-1170-1.pdf>. Acesso em: 25 jan 2024.

ANCINE - AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016. Rio de Janeiro, 2018. <https://www.gov.br/ancine/pt-br/arquivos/informe-diversidade-2016.pdf>

Caldeira, Maria Carolina da Silva; PARAÍSO, Marluicy Alves. Tecnologias de gênero, dispositivo de infantilidade, antecipação da alfabetização: conflitos na produção de corpos generificados. *Educação e Pesquisa*, v. 42, p. 755-772, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-9702201609152282>. Acesso em: 27 jan 2024.

Candido, M. R. et al. GÊNERO E RAÇA NO CINEMA BRASILEIRO. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 36, n. 106, p. e3610611, 2021. <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/YNhtmqLxsbJDK5pspvV35gD/>

Capai, E. “Incompatível com a vida”: um grito pessoal e político de Eliza Capai. , 23 nov. 2023. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/colunistas/incompativel-com-vida-grito-pessoal-eliza-capai>



De Lauretis, T. A tecnologia do gênero. Em: Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Editora Rocco, 1994, pp. 206–242.

De Lauretis, T. A tecnologia de gênero. Em: Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2019. p. 438.

Galastro, E.; Fonseca, R. M. A identidade masculina e feminina na visão dos profissionais de saúde de um serviço de saúde reprodutiva. [s.d.].

Pieta, A. P. Acesso ao feminismo: para além do que circula na internet. Revista Estudos Feministas, v. 31, n. 3, p. e92243, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/dKNjz mhmtPjQpxNpZYqQLyB/?lang=pt>

Sartor, A. G.; De Jesus, J. G. Diferença e diversidade: Perspectivas transfeministas na compreensão da categoria “gênero” Difference and Diversity: Transfeminist perspectives on understanding the category “gender”. Brazilian Journal of Development, v. 8, n. 2, p. 12778–12785, 2022. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/87505056/pdf.pdf>. Acesso em: 26 jan 2024.

Scott, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Em Pensamento feminista: Conceitos fundamentais. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, p. 49-80.

Takazaki, S. S. Lesbianidade, representatividade e estereótipos: filmes de animação como tecnologia de gênero. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2021, 243 p. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/222016>. Acesso em: 26 jan 2024.

Vilela, F. M. TECNOLOGIA DE GÊNERO NO FILME “A MULHER DE TODOS” (1969). Em: V SEMINÁRIO INTERNACIONAL DESFAZENDO GÊNERO. , 22 nov. 2021. Disponível em: https://www.editorarealize.com.br/editora/anais/desfazendo-genero/2021/TRABALHO_COMPLETO_EV168_MD_SA_ID_17122021215127.pdf. Acesso em: 27 jan. 2024



Wittmann, I. Transgeneridade e cinema: discursos, limites e tecnologias de gênero. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11: Transformações, conexões, deslocamentos–130 Mundos de Mulheres, p. 1–12, 2017.

Disponível em:

https://www.academia.edu/download/57596107/WITTMANN-_Transgeneridade_e_cinema.pdf. Acesso em 26 jan 2024.

Technology of Gender in the analysis of documentaries: a comparative analysis of works by Eliza Capai.

ABSTRACT. Women directors play an important role on how we perceive and understand narratives in documentaries. The feminine approach put into debate raises possibilities about different perspectives, which can address different sensibilities, bringing to light stories that may have been neglected or underrepresented. When constructing the narrative of documentaries, female directors can bring a different perspective to the construction of the characters and stories of the topics covered, whether they are men, women or things. Through their lens, documented stories come to life in a different way, challenging stereotypes and expanding collective understanding of human experiences. Thus, this article seeks to bring the contributions of Teresa De Lauretis, creator of the concept of technology of gender, to analyze the documentary productions *Elize Matsunaga: Era uma vez um crime* (2021) and *Incompatível com a vida* (2023), both by the Brazilian director Eliza Capai.

KEYWORDS. Gender. Technology of gender. Documentary. Eliza Capai.

Isabela TOSTA FERREIRA

Bolsista de jornalismo científico no CEPID NeuroMat (FAPESP 2013/076990). É graduada em História pela Universidade Federal de Santa Catarina, pós-graduanda em Gestão de Projetos Culturais, e pesquisa as relações entre difusão científica e iniciativas Wiki. Recentemente foi aceita no Programa de Pós-Graduação em



*Divulgação Científica e Cultural (PPG-DCC) do LABJOR-UNICAMP,
para pesquisar relações de gênero e Wikipédia.*

Recebido em: 11/07/2024

Aprovado em: 10/01/2025